

Études littéraires



Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, éd. du Seuil, Coll. Écrivains de toujours no 92, 1973, 188 p.

André Gardies

Volume 7, numéro 1, avril 1974

La paralittérature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500318ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500318ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gardies, A. (1974). Compte rendu de [Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, éd. du Seuil, Coll. Écrivains de toujours no 92, 1973, 188 p.] *Études littéraires*, 7(1), 202–205. <https://doi.org/10.7202/500318ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1974

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

bien plus de rigueur ce qui ne se trouve ici qu'en germe⁴. La publication tardive de *Sur la théorie de la prose* en français explique le constant mouvement de séduction et de réserve qu'éprouve le lecteur d'aujourd'hui. Lorsque Chklovski met en avant la raison « littéraire » pour commenter le déroulement d'un conte (p. 51), nous parlerions plus volontiers de production littéraire ou textuelle. De même, où il perçoit la part des procédés stylistiques et littéraires, la critique contemporaine nous a appris à déceler la présence des schémas structurels dans l'organisation d'un texte. Le décalage ici observé dépasse une simple querelle de terminologie. Nous sommes au contraire en mesure de constater la radicalisation de l'effort poursuivi dans le domaine de la science de la littérature. Nous mesurons, à lire Chklovski aujourd'hui, combien l'outil analytique dont se dote le sémioticien s'est perfectionné en quarante ans.

Il y aurait quelque injustice à critiquer ce livre publié depuis si longtemps, et à le critiquer au nom même des principes théoriques dont il a favorisé le développement. *Sur la théorie de la prose* pourra encore provoquer des réactions salutaires chez nombre de « littéraires » qui, comme le note Chklovski à propos d'un « respectable académicien » (A. I. Sobolevski), pensent « que la littérature n'a d'intérêt que dans la mesure où elle reflète l'histoire de la civilisation » (p. 45). En ce sens, la leçon de Chklovski n'a rien perdu de sa valeur et l'ouvrage demeure un jalon essen-

tiel dans l'évolution de la théorie de la littérature. Il n'en faut pas moins reconnaître que le développement de l'analyse structurale, la constitution actuelle de l'outil sémiotique laissent insatisfait un lecteur habitué à une plus grande rigueur descriptive et qui cherche à dépasser un formalisme parfois naïf pour appuyer sa pratique du texte sur une théorie transformationnelle du discours conformément à l'évolution de la science linguistique.

Jean-Pierre GOLDENSTEIN



Jean RICARDOU, **le Nouveau Roman**, Paris, éd. du Seuil, coll. Écrivains de toujours n° 92, 1973, 188 p.

Qui jetterait un œil distrait sur le troisième ouvrage critique de Jean Ricardou pourrait penser, à voir les dimensions de l'opuscule (188 petites pages 12 x 18), l'apparition de la couleur en couverture et le titre à caractère général (il faudrait encore parler du curieux voisinage — de Balzac à A. France en passant par St-Exupéry ou Teilhard de Chardin — qu'occasionne sa publication au sein d'une collection de monographies), qu'il est en présence d'un texte anodin et largement aseptisé. Mais ce serait oublier : a) que le tableau de Piet Mondrian, reproduit sur la couverture, fonctionne comme signe doublé : emblème de l'entreprise des nouveaux romanciers (formalisation, rejet de l'effet de réel) et désignation de l'intertextualité, puisqu'il convoque le film d'A. Robbe-Grillet *l'Éden et après* (faut-il rappeler que le décor du café Éden est élaboré sur le modèle pictural de Mondrian ?) ; b) que, perdant le caractère complémentaire qui était le sien dans les intitulés précédents (*Problèmes DU¹ Nouveau Ro-*

⁴ Voir particulièrement, Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, « Points », 1970 ; A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, *Du sens*, Seuil, 1970 ; Claude Bremond, « la Logique des possibles narratifs », *Communications* 8, Seuil, 1966, *Logique du récit*, Seuil, 1973.

¹ C'est nous qui soulignons.

man, *Pour une théorie DU Nouveau Roman*), le titre *le Nouveau Roman*, par son caractère absolu, ne s'ouvre pas aux généralisations mais convoque un essentiel souci théorique, affirmé, du reste, avec force et ironie dans l'exergue de Pierre Boulez ; c) et d) que, au sein de la collection, le voisinage des illustres figures du passé, loin de signifier la douillette récupération que d'aucuns souhaitent, affirme au contraire que, dans la guerre généralisée des textes (la littérature), le présent ouvrage s'inscrit dans un rapport de force et qu'enfin, malgré ses modestes dimensions, il est, de ce point de vue, d'un intérêt stratégique majeur.

Le travail ainsi produit manifeste sa singularité selon deux axes : s'agissant d'un ouvrage critique, c'est sur l'axe méthodologique qu'il mène une première lutte ; traitant du Nouveau Roman, c'est l'axe de la production qui est parcouru. Mieux, parce qu'il opère une coupe transversale qui met à jour la synchronie (et tient à distance la diachronie), d'un même mouvement il écarte toute lecture référentielle et exhibe le commun travail de production des nouveaux romanciers.

Que semblable procédure entre en conflit avec la critique académique ne saurait étonner. Dans un ouvrage affichant un titre identique à celui de J. Ricardou, Françoise Baqué², par le recours aux catégories traditionnelles du roman (personnage, histoire, objet, temps, espace), s'efforce de cerner d'improbables analogies entre les auteurs qu'elle a choisis de regrouper sous la commune appellation de Nouveau Roman. Au terme de son analyse ne demeure, du travail de ces

auteurs, qu'un ensemble de refus, celui des catégories traditionnelles précisément (et la démonstration suit la pente du syllogisme dans lequel les prémisses contiennent la conclusion). Le Nouveau Roman n'est alors défini que par la négative. Au contraire, partant d'un refus, celui des traditionnelles catégories, Jean Ricardou définit le Nouveau Roman par un commun ensemble d'opérations et de procédures. Si, dans le premier cas, l'acceptation conduisait à un constat négatif (cf. la conclusion de F. Baqué), dans le second, le refus initial produit un constat positif. Par là se mesure l'écart séparant les deux approches, l'inanité de la première et l'efficace de la seconde.

À la vigueur et à la rigueur de cette dernière se reconnaît la filiation entre *le Nouveau Roman* et les deux premiers ouvrages critiques de J. Ricardou ; cependant, ici, un déplacement s'est produit — auquel du reste le Colloque de Cerisy-la-Salle³ n'est pas étranger puisque s'y était affichée, par delà leur individualité, la commune pratique des auteurs —, le texte ne regroupe plus un ensemble d'articles mais définit un champ critique homogène : le récit. S'opère alors l'articulation des multiples procédures jusque là abordées ponctuellement. À la pratique du coup par coup succède l'attaque généralisée.

Toute subversion du récit peut travailler selon deux axes : celui de la critique qui, en mettant à nu un fonctionnement (et non un contenu), exhibe ce que le récit dissimulait ; celui de la production de textes fictionnels qui mettent en procès le récit. Qu'alors la critique déploie un

² Françoise Baqué, *le Nouveau Roman*, coll. Bordas-Connaissance, éditions Bordas, 1972.

³ *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Actes publiés en 1972, U.G.E. 10/18. t. I et 2, n° 720-725.

tel mode de production et elle conforte la subversion.

Mettre le récit en procès, c'est d'abord lui interdire l'accès à l'euphorie de la transparence. Pour cela, il suffit de convoquer simultanément dans l'espace du texte deux grandeurs incompatibles : la dimension référentielle et la dimension littérale ; l'une tend vers l'illusion d'un univers hors-texte, l'autre vers le brouillage du sens. Le récit traditionnel s'affiche alors comme celui qui « suscite une illusion par l'effacement de ce qui est matériel dans le texte : la littéralité » et qui invite le lecteur à « prendre Salomé pour un être de chair et de sang »⁴. Chez les nouveaux romanciers domine la composante littérale ; dès lors, le récit ne peut avancer qu'en mettant à nu ce qui le porte à sa ruine. Il est sujet à de multiples opérations qui, en occupant l'espace littéral, contestent l'euphorie de la transparence : systématisation, dédoublement, transit, contradiction, mutation, enlèvement, telles sont les principales.

Que le récit accuse dans son organisation une trop forte systématisation et il perd son innocence. Ainsi, par l'agencement de l'espace littéral selon une symétrie circulaire, Claude Ollier, dans *la Mise en scène*, organise en retour l'espace référentiel selon cette même symétrie circulaire. Dans *la Modification* de Michel Butor, dans *les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet, c'est, là aussi, une structure littérale qui organise le référentiel ; la systématique mise en ordre du texte bloque toute tentative de sortie du récit vers l'illusion d'un monde quotidien hors-texte.

De même, avec l'opération de mise en abîme (par laquelle le récit dispose un micro-récit à l'image du plus

grand) c'est la dimension littérale de la fiction qui se trouve brusquement injectée dans le texte par ce phénomène de dédoublement. Multipliant les exemples, Jean Ricardou montre comment cette procédure donne naissance à des effets seconds qui tendent tous à la perturbation : répétition, condensation, anticipation. Il prolonge ainsi l'analyse entreprise dans ses articles antérieurs.

Au sein de la narration, passer d'une séquence à l'autre nécessite, dans le cas du roman traditionnel, une justification (temporelle, causale ou autre) mais si, refusant cet alibi, tel auteur décide de prendre en compte le nécessaire transit séquentiel, il va mettre en jeu un ensemble d'opérations productrices (répétition, polysémie, homonymie, paronymie, synonymie) qui ont toutes pour résultat de souligner le travail textuel.

Quant aux trois autres procédures (contradiction, mutation, enlèvement), elles accentuent la souterraine activité de sape amorcée par les précédentes et aboutissent à l'éclatement de ce qui constitue le fondement de tout récit traditionnel : son unité. De page en page la prolifération s'installe. Une même séquence offre à la lecture des variantes contradictoires, deux séquences distinctes tendent à l'unicité en raison de leurs similitudes textuelles ; telle scène qui proposait l'espace référentiel d'un café se fige en un tableau, inversement, telle image minutieusement décrite se libère de sa fixité et s'anime ; tel récit rapporté à la première personne du singulier se trouve, plus loin, pris en charge par un « il » appelé par le texte ; enfin, proliférant en de byzantines descriptions, c'est le récit lui-même qui finit par s'enliser dans la matière qu'il produit.

Mais cette prolifération (anarchie, prétendraient certains) ne doit rien au

⁴ Jean Ricardou, *le Nouveau Roman*, p. 31.

hasard ou à la négligence, elle est parfaitement contrôlée de page en page, de mot en mot par chacun des auteurs du Nouveau Roman, ainsi que le démontre la minutieuse et rigoureuse analyse de Jean Ricardou. Celle-ci offre alors un double intérêt : par la mise en évidence des procédures elle fait accéder à la connaissance et à l'intelligibilité ce qui, mythiquement, était conçu comme relevant de l'ordre divin : la « création » ; par la multiplication des exemples empruntés à M. Butor, C. Ollier, R. Pinget, J. Ricardou, A. Robbe-Grillet, N. Sarraute et C. Simon, elle tisse les liens qui les unissent, non plus un ensemble de refus mais une commune pratique de l'écriture.

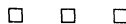
C'est bien, en dernier ressort, l'essentiel qui est alors touché à vif : l'Empire du Récit. « Nulle religion, sans doute, qui se dispense de récits ; à tous ses niveaux, l'information en regorge ; le jeu des enfants inlassablement les multiplie ; les rêves, sans fin, les disposent ; l'entreprise historique elle-même... »

Mieux comprendre l'activité diégétique, son efficace sur la manière de découper le réel, n'est donc guère une tâche subalterne⁵.

Nul doute qu'en sa double activité de romancier et de critique, Jean Ricardou n'élabore une démarche parfaitement dialectique ; l'essai théorique s'alimente à la pratique fictionnelle et celle-ci, par l'apport théorique, accède à un contrôle sans cesse plus affiné afin de lutter contre la mystifiante littérature de l'Expression. Nul doute aussi que cette démarche ne déborde l'expérience individuelle et que, par un jeu d'ondes répercutées, elle ne rencontre les textes des autres auteurs et qu'alors

se tisse un vaste Texte, celui du Nouveau Roman. Il était donc parfaitement logique que, au terme de l'analyse, la bibliographie quittât son rôle subalterne de complément d'information pour s'ouvrir, grâce aux propos des auteurs qui accompagnent chaque titre, à la pluralité et à la diversité concertante. Une voix s'évanouit tandis que montent les autres.

André GARDIES



Nicolas RUWET, **Langage, musique, poésie**, Paris, éd. du Seuil, Coll. Poétique, 1972, 251 p.

À la fois passionnant, ambitieux et scolaire, le livre de N. R. ne peut pas laisser indifférent. Il captive et agace en même temps. Le linguiste reprend dans son volume différents articles publiés antérieurement sur la musique et sur la poésie. Le texte le plus ancien date de 1959 (« Contradictions du langage sériel ») et le plus récent de 1971, dans lequel il analyse un sonnet de Baudelaire : « Je te donne ces vers... »

Nous n'avons pas l'intention de résumer chacun des articles. Nous voudrions insister surtout sur les principes fondamentaux qui fondent et justifient le regroupement, en un livre unique, d'études portant sur les rapports homologues qu'entretiennent musique et parole. Ce sont là des problèmes qui hantaient déjà l'esprit inventeur et critique d'un Mallarmé. Le livre se divise alors en deux parties, l'une consacrée à la musique, l'autre à la poétique. Ruwet s'explique lui-même dans un avant-propos dense et pertinent : « L'unité de ce recueil se manifeste sur deux plans, l'un de méthode, l'autre de contenu. Du point de vue de la méthode, tous ces textes se caractérisent [...] par

⁵ Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 140.